

نوآوری‌های یغمای جندقی در هجوسرایی

علی‌نظر نظری تاویرانی* سیداحمد پارسا**

دانشگاه کردستان

چکیده

علی‌رغم اهمیت هجو در مطالعات روان‌شناسی، جامعه‌شناسی و ادبیات، این نوع ادبی هنوز به گونه‌ای بایسته، مورد توجه واقع نشده است. نگاهی اجمالی به پژوهش‌های انجام شده درباره‌ی آن، در مقایسه با سایر گونه‌های ادب غنایی، به خوبی مبین این مسأله است. موضوع پژوهش حاضر، بررسی نوآوری‌های یغمای جندقی در هجوسرایی است. معرفی هجو و اهمیت آن، شناساندن شگردها و نوآوری‌های یغما در هجوسرایی و فراهم آوردن زمینه‌ی آشنایی بیش‌تر با یغما، از اهداف پژوهش حاضر محسوب می‌شود. روش پژوهش، توصیفی - تحلیلی است؛ داده‌ها با روش کتابخانه‌ای و سندکاوی، گردآوری شده و با استفاده از تکنیک تحلیل محتوا، تجزیه و تحلیل شده‌اند. نتیجه نشان می‌دهد که یغما با به کارگیری ساختار و قالب تعزیه در هجو، استفاده از واژه‌های عامیانه و به کار بردن افتنان، به نوآوری پرداخته است. یکی دیگر از شگردهای نوآوری او، استفاده از وزن و بحر و لحن روایی شاهنامه در هجو است؛ به گونه‌ای که می‌توان آن را نوعی حماسه‌ی مسخره (بورلسک) نامید که در ادب فارسی مسبوق به سابقه نیست.

واژه‌های کلیدی: یغمای جندقی، نوآوری، هجو، تعزیه، بورلسک.

۱. مقدمه

هجو یکی از ژانرهای ادبی است که زیرمجموعه‌ی ادب غنایی قرار می‌گیرد؛ اما به دلیل سیطره‌ی نقد اخلاقی، تاکنون به گونه‌ای بایسته مورد توجه واقع نشده است. نگاهی اجمالی به پژوهش‌های انجام شده در این زمینه، در مقایسه با سایر گونه‌های ادب غنایی،

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی nazari_hooman@yahoo.com (نویسنده‌ی مسئول)

** استاد زبان و ادبیات فارسی dr.ahmadparsa@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۶/۶ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۶/۱۲/۱۹

مؤید این مسأله است. در حالی که به دلیل اهمیت آن می‌تواند در مطالعات جامعه‌شناسی، روان‌شناسی و ادبیات و مواردی این‌چنینی، نقشی بسزا داشته باشد.

این مسأله تنها منحصر به پژوهش در این زمینه نیست؛ بلکه در مورد سروده‌های هجوآمیز نیز صدق می‌کند؛ هم تعداد شاعران هجوسرا به نسبت شاعران دیگر، کم‌تر است و هم شمار سروده‌های این شاعران با سروده‌های جدی آنان به هیچ‌روی قابل مقایسه نیست. این نکته در مورد یغما نیز صدق می‌کند؛ با این تفاوت که بخش بزرگی از شهرت این شاعر در تاریخ ادبیات ایران، مرهون سروده‌های هجوآمیز است که در این میان، نوآوری‌های او در این زمینه، آن را از اهمیت خاصی برخوردار کرده است.

۱.۱. اهداف پژوهش

موضوع پژوهش حاضر، بررسی و تحلیل نوآوری‌های یغمای جندقی در هجو است. شناخت بهتر این شاعر قاجاری، فراهم کردن زمینه‌ی آشنایی بیش‌تر با گونه‌ی ادبی کم‌تر شناخته شده‌ی هجو، شناخت بهتر عوامل محیطی و فردی در هجویه‌سرایی به طور عام و هجویات یغما به طور خاص و فراهم کردن بستری مناسب برای جلب توجه بیش‌تر پژوهندگان به تحقیق در این زمینه، از اهداف این مقاله است. این پژوهش بر آن است که در این زمینه به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

۱. هجویات یغما دارای چه ویژگی‌هایی است؟
۲. نوآوری‌های یغما در هجویه‌سرایی کدامند؟

۱.۲. روش پژوهش

روش پژوهش، توصیفی-تحلیلی است؛ داده‌ها با روش کتابخانه‌ای و سندکاوی، گردآوری شده و حجم نمونه، هجویه‌های وی است. البته کوشش شده است تا حد امکان از سروده‌هایی که در آن‌ها ادب و نزاکت رعایت نشده، پرهیز شود.

۱.۳. پیشینه‌ی پژوهش

در زمینه‌ی هجو، به طور کلی در زبان فارسی و عربی پژوهش‌های ارزنده‌ای صورت گرفته است؛ هرچند به هیچ‌روی از نظر کمی با پژوهش‌های انجام شده در مورد گونه‌های دیگر ادب غنایی قابل مقایسه نیست. کتاب *فن الهجاء و تطوره عند العرب* از ایلیا حاوی

(بی‌تا)؛ کتاب *الهجاء والهجائون* از محمدحسین محمد (۱۹۷۰)؛ *چشم‌انداز تاریخی هجو* از عزیزالله کاسب (۱۳۶۶) و *هجو در شعر فارسی* از ناصر نیکوبخت (۱۳۸۰) نمونه‌هایی از کتاب‌های اختصاص یافته به هجو هستند. کتاب اخیر، پایان‌نامه‌ی دکتری نیکوبخت بوده که در آن، ضمن بحث مبسوط در زمینه‌ی هجو، به شاعران هجوگو از آغاز تا قرن هشتم پرداخته و نمونه‌هایی از هجویات آنان را نیز آورده است. مقاله‌های ارزنده‌ای هم در این زمینه نوشته شده است که می‌توان از میان آن‌ها به موارد زیر اشاره کرد: «سبک‌شناسی هجویات خاقانی» از پارسا (۱۳۸۵)؛ «مقایسه‌ی سبکی هجویات خاقانی و متنبی» از پارسا و مرادی (۱۳۸۶) و «اصلی‌ترین ویژگی‌های سبکی سوزنی سمرقندی» از پارسا (۱۳۹۰).

در مورد یغما و آثارش نیز علاوه بر کتاب‌های تاریخ ادبیات که جامع‌تر از همه‌ی آن‌ها در این زمینه، کتاب *از صبا تا نیما* (آرین‌پور، ۱۳۷۹) است، می‌توان گفت که از همه بیش‌تر سید علی آل داود، تحقیق و تفحص کرده است؛ وی علاوه بر گردآوری *دیوان یغما* و برخی نوادگان او، کتابی هم با عنوان *کتاب‌شناسی یغمای جندقی* (۱۳۹۵) تألیف کرده است؛ مقالاتی نیز در این زمینه دارد که از آن جمله، «نامه‌ای در دفاع از یغما» (۱۳۸۰)؛ «مرثیه‌خوانی و نوحه‌خوانی در دوره‌ی قاجار» (۱۳۷۹) و «احمدآگویی در ادبیات فارسی» (۱۳۹۱) را می‌توان نام برد. همچنین ضیاءالدین سجادی در مقاله‌ی «سخنی چند درباره‌ی یغمای جندقی» (۱۳۴۵)؛ سید احمد یزدان‌بخش در مقاله‌ی «یغمای آثار یغما» (۱۳۴۴) و ایران‌شناس اهل کشور آذربایجان، ج. اسماعیل‌زاده در مقاله‌ی «ویژگی‌های هنروری در شعر نیمای جندقی» (۱۳۵۴) مطالبی را در مورد یغما و آثارش نوشته‌اند. چند پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد هم در این زمینه در دست است: «بیان در دیوان یغمای جندقی» از یحیی عسگری (۱۳۹۰)؛ «نقد اخلاقی شعر یغمای جندقی» از لیلا غریبه (۱۳۸۹) و «بررسی و تحلیل اشعار یغمای جندقی» از طیبه ابراهیم‌پور نبادان (۱۳۸۹).

نویسندگان این مقاله نوشته‌ی خاصی را با موضوع تحلیل و یا توضیح شیوه‌های نو در آثار هجو یغما به دست نیاوردند؛ بنابراین مقاله‌ی حاضر در نوع خود، پژوهشی تازه محسوب می‌شود.

۲. هجو

هجو یکی از انواع ادبی برجسته محسوب می‌شود و در ادبیات فارسی نیز بخش قابل توجهی را به خود اختصاص داده است. این نوع ادبی «یکی از غنی‌ترین زمینه‌های بررسی مسایل اجتماعی در شعر فارسی است.» (کاسب ۱۳۶۶: ۷) برخوردار جامعه با این گونه‌ی

ادبی، همواره یک‌سان نبوده است؛ برای مثال: «عرب جاهلی مطابق آیین کهن خود، هجو را نوعی نفرین تلقی می‌کردند و با نجس انگاشتن آن، می‌کوشیدند خود را از گزند آن حفظ کنند.» (ضیف، ۱۳۸۱: ۲۱۹)

انگیزه‌های هجو، متفاوت است. حناالفاخوری، نابرابری صله‌ی ممدوح را در مقایسه با ارزش شعر سروده‌شده‌ی شاعر، دلیل رنجش او و روی آوردنش به این‌گونه سروده‌ها می‌داند: «یکی از عوامل زودرنجی شاعر، اعتباری است که او برای شعر خود قایل است؛ به طوری که عطای محبوب را - هرچند هم فراوان باشد - در مقابل شعر والای خویش به چیزی نمی‌شمرد.» (الفاخوری، ۱۳۷۴: ۱۴۴۷) البته در این‌که این مسأله می‌تواند یکی از دلایل هجو باشد، شکی نیست؛ اما باید توجه داشت که تنها دلیل موجود، نیست؛ برای مثال «این امر در مورد متنبی به گونه‌ای دیگر است؛ زیرا روحیه‌ی تند، سرکش و زیاده‌خواهش، موجب رنجش وی از کسانی می‌شد که درخواست صله و پاداش وی را بی‌پاسخ می‌گذاشتند و به وعده‌هایی که به او داده بودند، عمل نمی‌کردند؛ حاصل این رنجش، هجو آنان بود.» (پارسا و مرادی، ۱۳۸۶: ۱۶۰) همچنین یکی از علل هجوسرایی یغمای جندقی نیز، به غارت و یغما رفتن اموال او بوده است. (ر.ک. یغمای جندقی، ۱۳۶۷: ۵۲ و ۲۳۱) «هرچند طبیعت پست، عقده‌های روانی و عوامل متعدد طبیعی در پدید آمدن نوع ادبی هجو، نقش بسزایی دارد، انگیزه‌های دیگری نیز معمولاً شاعر را به هجو و ستیزه‌جویی و هتاک‌ی و پرده‌داری وادار می‌کند.» (نیکوبخت، ۱۳۸۰: ۱۸۱) نیکوبخت این انگیزه‌ها را در چهار محور انگیزه‌های روانی، اجتماعی، سیاسی و هنری تقسیم کرده است. (ر.ک. همان: ۱۸۲)

«هجو و فخر از جهاتی دو روی یک سکه هستند؛ یعنی فخر، لایه‌ی پنهان هجو و هجو، لایه‌ی پنهان فخر است. در فخر، فرد با برکشیدن خود و تکیه بر صفاتی که آن‌ها را مایه‌ی برتری خود می‌پندارد، به صورت ضمنی دیگران را در جایگاهی فروتر می‌نشانند؛ زیرا فرد، در فخر به صفاتی از خود افتخار می‌کند که وجود یا شدت آن را در دیگران تا بدان حد نمی‌یابد. در هجو نیز با انتساب صفات نکوهیده به افراد، به طور ضمنی خود را از این صفات، مبرا دانسته و در واقع با تحقیر آنان، خود را برمی‌کشد.» (پارسا، ۱۳۸۵: ۵۷) ایلیا حاوی نیز اشاره به این موضوع را فخر سلبی نامیده است: «و لقد کان من الطبیعی ان يلتزم الشاعر الهجاء التزامه للفخر، و لان الهجاء و بخاصه الوجدانی منه لیس فی الواقع سوی وجه الاخر من فخر انه فخر السلبی.» (حاوی، بی‌تا: ۵۹۱)

۲. ۱. تعریف هجو

هجو نیز مانند بسیاری از واژه‌ها دارای معانی لغوی و اصطلاحی است. از لحاظ لغوی، واژه‌ای عربی و معتدل از نوع ناقص است که از هر دو ریشه‌ی "واوی" و "یایی" ساخته می‌شود. معانی آن از ریشه‌ی واوی (هجا، یهجو) عبارتند از:

۱. الهجاه والهجاه: الضفدع: قورباغه؛ ۲. هجو یومنا: اشد الحر: گرما شدت یافت.

و از ریشه‌ی یایی (هجی، یهجی) عبارت است از:

۱. الکشف من سیئات المهجو: پرده برداشتن از زشتی‌های فرد نکوهش شده؛

۲. تعدید حروف کلمه: برشمردن حروف کلمه.

هجو می‌تواند با همه‌ی واژه‌های ذکر شده تناسب معنایی داشته باشد؛ با این توضیح که ممکن است معنی ادبی آن برگرفته از هجا به معنی قورباغه باشد؛ چه، آن دارای شکلی زشت و صدایی نکوهیده است و یا برگرفته از شدت گرما باشد که معنی سختی دادن و عذاب کردن دارد و ممکن است از ریشه‌ی یایی برگرفته شده باشد که در آن صورت نیز، پرده برگرفتن از بدی‌های شخص نکوهش‌شونده است. شاید هم هجا به معنی برشمردن حروف واژه برگرفته از معنای اخیر باشد؛ زیرا کسی که حروف کلمه را نام می‌برد، پرده از روی آن برمی‌دارد. (رک. پارسا، ۱۳۸۵: ۵۸-۵۹)

در مورد معنای اصطلاحی هجو نیز می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: «هجو، گونه‌ای ریش‌خند است که پایه‌اش بر فاصله است؛ از موضوع، دور می‌شویم و آن را مسخره می‌کنیم؛ حتی گاه تحقیرش می‌کنیم... هجو قاطعانه رد می‌کند... طنزنویسی که به گونه‌ای رادیکال با مبانی اصلی زندگی اجتماعی، اخلاقی، اقتصادی، ایدئولوژیک و به‌ویژه سیاسی جامعه مخالف است، در بیان به سوی هجو کشیده می‌شود.» (احمدی، ۱۳۸۰: ۱۵۲)

تعریف دیگر از این اصطلاح، چنین است که: «هجو، عیب‌جویی، استهزا، بدگویی و گاه دشنام به شخص یا موضوعی خاص است که صریح و تند و تیز است و غرض شخصی و جنبه‌ی تخریبی دارد.» (بهره‌مند، ۱۳۸۹: ۱۴) شمیسا نیز هجو را در دو معنا به کار می‌برد: «یکی به معنی ژرف‌ساختی آن که بنیاد همه‌ی انواعی است که در آن قهرمان یا موضوع را فروتر از آنچه هست نشان می‌دهند و نسبت به او نظر خوشی ندارند.» (شمیسا، ۱۳۸۹: ۲۴۴)؛ به این ترتیب، طنز و پارودی و شهرآشوب را نیز از فروع و اقسام هجو برمی‌شمارد. درباره‌ی معنای دوم هجو هم چنین می‌نویسد: «نوعی شعر است که در آن به مذمت کسی پردازند و از او بد گویند.» (همان: ۲۴۴)

فیروزآبادی هجو را دشنام دادن به شعر معرفی کرده است. (فیروزآبادی، بی تا: ۴۰۲) مؤلفان فرهنگ‌های لغت فارسی نیز به تقلید از وی، بر شعر بودن هجو تأکید کرده‌اند؛ برای مثال، مؤلف آندراج در این زمینه چنین نوشته است: «دشنام دادن به شعر و نکوهیدن خلاف مدحت و هجو که آن را ذم و قدح نیز گویند و آن، چنان است که اوصاف ناشایست کسی را به قصد اهانت آن بیان کنند؛ خواه در نفس‌الامر باشد خواه به ادعا.» (پادشا، ۱۳۵۰: ذیل هجو) «این تعریف از جهتی دارای اشکال است؛ زیرا هرچند بیش‌تر هجویات صورت شعری دارند، اما این امر، کلی نیست و هجو در نثر نیز کم و بیش به چشم می‌خورد؛ بهترین نمونه‌ی آن نیز هجو ابولهب و همسر او در قرآن کریم است. (مسد/۱) در نثر فارسی نیز نمونه‌های فراوانی دیده می‌شود؛ به عنوان مثال، می‌توان به هجو جمال‌الدین علی عراقی از خرندزی (خرندزی زیدری نسوی، ۱۳۴۳: ۷۰-۷۸) اشاره کرد.» (پارسا، ۱۳۸۵: ۵۹)

در ادبیات غربی نیز «هجو (lampoon) را نوشته‌ای (شعر یا نثر) تعریف کرده‌اند که شخصیت یا ظاهر کسی را به طریقه‌ای تلخ و گستاخانه، به مسخره بگیرد و قصد از آن بیش‌تر، رنجاندن و آزار باشد تا انتقاد و اصلاح و همچنین آن را نوعی طنز دانسته‌اند که کینه‌آمیز و بدزبان باشد و سه خصوصیت عمده برای آن قایل شده‌اند: ۱. جنبه‌ی شخصی دارد؛ ۲. برانگیخته از حس کینه و بدخواهی است؛ ۳. غیرعادلانه است.» (میرصادقی، ۱۳۷۳: ۳۰۴)

گفتنی است - چنان‌که در برخی از تعاریف بالا نیز مشهود است - گاه، هرکدام از هجو و طنز را زیرمجموعه‌ای از دیگری به حساب آورده‌اند؛ بنابراین، در مواردی، تشخیص طنز و هجو به راحتی ممکن نیست؛ زیرا طنز «عبارت است از تصویر هنری اجتماع نقیضین که عملاً می‌تواند بعضی از گونه‌های هجو و هزل را نیز شامل شود.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۵۱) همچنین گفته شده است که «هجو در شعر فارسی نخستین جلوه‌ی طنز [است].» (داد، ۱۳۷۸: ۳۲۷) «در ادبیات انگلیسی [نیز] هجو به طور مستقل حضور چندانی ندارد؛ بلکه کاملاً درآمیخته با طنز است.» (همان: ۳۲۸) با توجه به مباحث و تعاریف بالا، به نظر می‌رسد که این تعریف از هجو، تا حدود زیادی جامع و کامل باشد که «هرگونه تکیه یا تأکید بر زشتی‌های وجودی یک چیز، خواه به ادعا، خواه به حقیقت، هجو است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۵۲)

۳. نوآوری‌های یغما در هجو

نوآوری در شعر و ادبیات و آوردن شیوه‌ای تازه در گفتار و نیفتادن در دام تکرار، دغدغه‌ی شاعران و نویسندگان بزرگ بوده و هست. چنان‌که می‌توان گفت همگی بر این نکته اتفاق داشته‌اند که «سخن نو آر که نو را حلاوتی است دگر». قضاوت در مورد نوآوری و میزان مقبولیت آن را باید در گذر تاریخ بررسی نمود. چه کم هستند شاعران و نویسندگان بزرگی که شیوه‌ی نو آن‌ها مقبول طبع مردم صاحب هنر واقع شده و تا سالیان متمادی بر آن شیوه، نوشته و یا سروده باشند و نیز کم نیستند شاعرانی که مدعی شیوه‌ای نو بوده‌اند؛ اما آن شیوه محصور به خود آن‌ها شده و کسی راه آن‌ها را نپیموده است؛ همانند آن‌چه که «تندرکیا» در دوره‌ی معاصر با نام «نثم» یا «شاهین» منتشر کرد. (رک. رستگار فسایی، ۱۳۹۰: ۱۷۳)

ادونیس (علی احمد سعید)، شاعر و منتقد معاصر عرب، در مورد نوآوری بر این باور است که «اولین معنی نوآوری در شعر، توان تغییری است که شعر در ارتباط با ماقبل و مابعد خود دارد؛ یعنی از یک سوی، توانایی خروج از گذشته و از دیگر سو، توان دربرگرفتن آینده. هر شعر نوی از دو امر پیوسته به هم پرده برمی‌دارد: چیز نوی که گفته می‌شود و شیوه‌ی گفتار نو.» (نقل از امین‌پور، ۱۳۸۶: ۱۵) شفیعی کدکنی نیز نوآوری‌های موفق در شعر را به دو دسته تقسیم می‌کند: نوآوری در مضمون و محتوا و نوآوری در ساخت و صورت. «در همین عصر ما دو شاعر بزرگ، نمودار این دو گونه‌ی توفیقند: ملک الشعرای بهار توفیق آن را یافت که حال و هوای خاص انسان دوره‌ی جدید تاریخ بعد از انقلاب صنعتی و تحولات جهانی را - که اندیشه‌ی ملی و فکر دموکراسی، جوهر آن است - در قالب قصیده‌ی پارسی، شکل دهد و از عهده‌ی این مهم به کمال برآید و نیمایوشیچ توانست ساخت و صورتی نو به شعر فارسی عرضه دارد. این دو تن، در دو عالم متفاوت، برجسته‌ترین شاعران عهد خویشند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۲۱)

شعر شاعران سبک بازگشت، بیش‌تر بر تقلید پیشینیان استوار است؛ اما یغما شاعر و ادیبی نوآور است. نوآوری‌های او وقتی بیش‌تر اهمیت پیدا می‌کند که بدانیم سبک همعصران او را به دلیل تقلید از شاعران شاخص گذشته و نبود نوآوری در آن، سبک بازگشت نامیده‌اند. نوآوری‌های یغما منحصر به شعر نیست و نثر او را نیز دربرمی‌گیرد؛ برای مثال، در نثر می‌کوشد تا حد امکان از به کارگیری واژگان عربی پرهیز کند که این مسأله، با توجه به آن زمان، تحول بزرگی محسوب می‌شود. در سروده‌ها نیز چه در جد

و چه در هزل و هجو، نوآوری‌های فراوانی دارد؛ برای مثال، با استفاده از آهنگ‌های ضربی، نوع خاصی از مرثی را در شکل نسبتاً جدیدی از مستزاد پدید آورده که به سروده‌های ملی شباهت دارد و سروده‌های انقلابی بعد از سال ۱۳۲۴ و تعداد زیادی از سروده‌های فکاهی جراید عهد مشروطیت، بر همان شیوه‌ی یغماست (رک. آرزین پور، ۱۳۷۹: ۱۱۷) در زمینه‌ی هجو و طنز نیز نوآوری‌های زیادی به کار برده است؛ به گونه‌ای که او را پیشاهنگ گویندگان طنزهای سیاسی به شمار آورده‌اند. (رک. همان: ۱۱۷) خلاصه «شاعر برای تصویر طبیعی واجب‌ترین مسایل ناشی از ضرورت زمان، پیوسته دنبال نوجویی است. این کیفیتی است که در همه‌ی جهات خلاقیت و تکامل فکری او دیده می‌شود. نوجویی هم در اسلوب، هم در وسایط تصویر و هم در مناسبت وی به زندگی به چشم می‌خورد.» (اسماعیل زاده: ۱۳۵۴، نقل از آل داود، ۱۳۹۵: ۲۲۱) نوآوری‌های یغما را در سروده‌ها به طور عام و در هجویات به طور خاص، می‌توان در دو بخش فرم و محتوا بررسی کرد.

۳. ۱. نوآوری در فرم

۳. ۱. ۱. استفاده از قالب تعزیه برای مضامین هجوی

تعزیه، نمایشی معمولاً مذهبی است بر پایه‌ی باورهای شیعی و ایرانی. برخی از محققان، پیشینه و ردپای تعزیه را در فرهنگ ایران پیش از اسلام و به ویژه در داستان‌هایی همچون «یادگار زیران» و «سوغ سیاوش» جست‌وجو می‌کنند. (شهیدی: ۱۳۸۰، ۲۳ و همایونی، ۱۳۸۰: ۲۱) اما زمان شکل‌گیری امروزی این هنر را باید در دوره‌ی زندیه و بعد از قرن دوازدهم، به ویژه در عهد قاجار دانست؛ چنان‌که در تکیه‌ی دولت و دیگر تکایای تهران، با شکوه خاصی برگزار می‌شده است. (بشیر، ۱۳۹۰: ۸۲)

اگر چه تعزیه با نام امام حسین گره خورده است و عده‌ای هم بر این باورند که تنها در مورد ایشان نوشته و برگزار شده است: «این نمایش آیینی، منظوم و موسیقایی است و از دل عزاداری‌های شیعیان ایرانی بر پیشوای سوم خود، امام حسین که به اتفاق یارانش در سال ۶۱ هجری در صحرای کربلا به شهادت رسید، پدیدار گشته است.» (طاووسی و دیگران، ۱۳۸۶: ۱) اما باید توجه داشت که علاوه بر تعزیه‌ی امام حسین و یارانش، در مورد دیگر امامان شیعه از جمله امام حسن و امام رضا نیز تعزیه‌هایی در دست است. از نمونه‌های دیگر تعزیه که با موارد پیشین متفاوت است «تعزیه‌ی قانیا»، شاه فرنگ، است. در این تعزیه «گروهی مسلمان در یکی از شهرهای فرنگ، عزاداری می‌کنند. پادشاه

فرنگیان صدای آن‌ها را باز می‌شنود و ناراحت می‌شود و حکم بر زندان و غل و زنجیرشان می‌دهد. آنان همه گرفتار می‌شوند و شباهنگام پادشاه در عالم رؤیا با حوادثی روبه‌رو می‌شود و تا بدان حد بر وی مؤثر می‌افتد که اسلام می‌پذیرد و دل به حسین می‌دهد و چون بیدار می‌شود، فرمان آزادی آنان را صادر می‌کند.» (همایونی، ۱۳۸۰: ۵۷۳)

چنان‌که پیش‌تر اشاره شد، تعزیه بیش‌تر با هدف عزاداری و ذکر مصایب ائمه برپا می‌شده است؛ اما گونه‌ای از آن که با عنوان «تعزیه‌ی مضحک» خوانده می‌شود، هدفی غیر از این را در بر دارد. این نوع، «تعزیه‌ای است شاد با مایه‌های غنی از طنز و کنایه و لعنت و نفرین و تمسخر نسبت به معاندین و کسانی که به پیغمبر و ائمه و خاندان آن‌ها ستم و یا بی‌حرمتی کرده‌اند.» (همان: ۳۲۶)

تعزیه دارای ویژگی‌های ساختاری زیر است:

۱. تعزیه از بندهای منظومی ساخته شده است که هر بند، معمولاً وزن و قافیه‌ی جداگانه‌ای از سایر بندها دارد و سخنان یکی از شخصیت‌های تعزیه است؛ البته گاهی چند بند پشت سر هم در یک وزن سروده می‌شود؛
۲. تعداد ابیات بندها از قاعده‌ی مشخصی پی‌روی نمی‌کند و از دو سه بیت تا ده پانزده بیت یا بیش‌تر متفاوت است؛
۳. در برخی موارد، در متن تعزیه همانند نمایش‌نامه، توضیحی مختصر در مورد نوع حرکات شخصیت‌های نمایش داده می‌شود؛
۴. تعزیه در قالب‌های غزل، رباعی و مثنوی سروده شده؛ اما مثنوی، رایج‌ترین آن‌هاست. یغما اثری به نام «مرادیه» در هجو شخصی به نام «علی مرادخان تونی» دارد که آن را در ۵۰۳ بیت سروده است. وجه تمایز و نوآوری عمده‌ی آن، استفاده از همه‌ی ویژگی‌های تعزیه است که پیش‌تر برشمردیم. بندها متفاوت است؛ بند اول آن که اشاره به قافله‌ای است که علی مرادخان آن را غارت کرده و چند شتر نیز از یغما و کسان وی در آن بوده و همین خشم او را برانگیخته است، در وزن مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن یعنی بحر مضارع مثنی‌اخر مکتوف محذوف سروده شده است.

خواهی اگر مشاهده تفصیل ماجرا اینک شبیه اوست که آورده‌ام برون...

(یغمای جندقی، ۱۳۶۷: ۵۳)

بند دوم در وزن مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن (بحر مجتث مثنی‌اخر مکتوف محذوف) سروده شده است. ابیات آغازین آن، در بردارنده‌ی واژه‌های تابوست؛ لذا به ابیات دیگری

اشاره می‌کنیم؛ برای مثال، از زبان «عبدالعلی» به مراد پاسخ می‌دهد:

چنین رسید خبر کاروان انغوزه ز مرز تون سوی این بوم آید امروزه
علی‌الحساب یکی خط نحس و ربط جفنگ فرست جانب حاجی محمد الدنگ
که کاروان چو ز سامان او کند گذری به ترجمانی کاغذ دهد به ما خبری...
(همان: ۵۳)

دیگر بندها نیز همانند تعزیه در وزن و قافیه‌ای متفاوت از هم سروده شده است. برای دوری از تطویل کلام به چند بند دیگر و از هر بند، به یک بیت اکتفا می‌شود:

جواب «صفرقلی» به سپاه:

خطاب من به شما ای گرسنگان سپاه برهنگان گلنگوز بی‌قبا و کلاه
(همان: ۵۳)

[وزن: مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن فعلن. بحر مجتث مثنی‌مخبون محذوف]

خواستن مراد النگی قبا پلنگی را:

برفت از این حکایت عقل و هوشم پلنگی جامه‌ام ده تا پیشم
(همان: ۵۴)

[وزن: مفاعیلن مفاعیلن فعولن. بحر هزج مسدس محذوف]

خواندن جلودار اشعار مراد را:

مرادم من مرادم من مرادم مراد بی‌مراد نام‌مرادم...
(همان: ۵۴)

[وزن: مفاعیلن مفاعیلن فعولن. بحر هزج مسدس محذوف]

از دیگر وجوه شباهت این اثر به تعزیه، اختصاص هر بند به یک شخص است. شخصیت‌های این اثر یا به تعبیر دیگر نمایش‌نامه، به ترتیب ایفای نقش خود در صحنه ظاهر می‌شوند و همانند تعزیه، برخی از شخصیت‌ها نیز تنها یک نقش را انجام می‌دهند و تا پایان نمایش، از صحنه غایب می‌شوند. همچنین شیوه‌ی بیان این منظومه یعنی آمدن نام هر شخص، پیش از بندی که مطالب آن از اوست هم به تعزیه شبیه است؛ غیر از مثال‌هایی که ذکر شد، می‌توان به این عناوین و اسامی پیش از هر بند هم اشاره کرد: خواندن جلودار اشعار مراد را (همان: ۵۴)؛ خواب دیدن جعفر در طشتاب (همان: ۵۴)؛ «تعبیر کردن عبدالصمد قافله باشی خواب جعفر را» (همان: ۵۴) و ...

«گفته‌اند ناصرالدین شاه قاجار که شنیده بود، یغمای جندقی، علی‌مراد خان تونی را به سبکی جالب و بدیع به باد هجو گرفته است، خواست که این شبیه را به نمایش درآورد و چنین عملی صورت گرفت. علی‌مراد خان که از این موضوع اطلاع یافته بود و به روایتی خود نیز جزو بینندگان بود، بعد از مدتی اندک، از غصه مرد و به سزای اعمال ننگین خود رسید.» (یغمای جندقی، ۱۳۶۷: ۵۵)

۳. ۱. ۲. استفاده از واژه‌های تابو

زبان همه‌ی شاعران در هجو عقیف نیست؛ برخی از آنان از دشنام استفاده می‌کنند و الفاظی به کار می‌گیرند که تابو هستند. هجویات و هزلیات یغما سرشار از واژگان زشت بازاری است که به دلیل دور از ادب بودن آن‌ها به همین اشاره بسنده می‌کنیم: «تکیه کلام شاعر "زن..." است که حتی خود را نیز به این صفت می‌خواند و این لطیف‌ترین ناسزایی است که وی در هزلیات خود به کار برده است... اما نباید فراموش کرد که این نفرت و اکراه و این بدگویی و فحاشی، ناشی از فساد و آلودگی محیطی است که شاعر در آن زندگی می‌کرده است. راست است که یغما در اغلب موارد به فکر انتقام‌جویی شخصی است و از این حیث به هجاگویان قدیم می‌پیوندد؛ اما هیچ شاعر هجونویسی تا روزگار یغما، معایب و مفاسد زمان خود را مانند او بی‌رحمانه فاش نکرده است.» (آرین‌پور، ۱۳۷۹: ۱۱۶) اشاره به این نکته نیز لازم به نظر می‌رسد که «اهاجی یغما از آن روح رنجیده و صدمه‌دیده‌ی خودش است. او هر هجوی را در مقابل غارت یک قطار شتر یا یغمای ده بار خرما با تاراج مبلغ‌ها اثاث منزل گفته. این هجویات از دل برآمده، آن هم از دل سوخته و جانی آزرده.» (یزدان‌بخش، ۱۳۴۴؛ نقل از آل‌داوود، ۱۳۹۵: ۲۱۷)

۳. ۱. ۳. استفاده از واژه‌ها و اصطلاحات عامیانه

یغما در هجویات خود به گونه‌ی قابل توجهی از واژه‌ها و اصطلاحات عامیانه استفاده کرده است و چنان‌که پیش‌تر هم اشاره شد، هجوهایش پر است از فحش‌های زشت بازاری. واژه‌هایی مانند النگی، جلف، لوند، تلنگی، ريقو، شکم از عزا درآوردن در ابیات زیر، نمونه‌ای از این موارد است:

منم بانوزن خان النگی لوند و جلف و رقاص و تلنگی

(یغمای جندقی، ۱۳۶۷: ۵۵)

پای بر راه نه و بر سرشان شبخون آر شکم ريقوی خود را ز عزا بیرون آر

(همان: ۵۳)

۲.۳. نوآوری در مضمون

هجو انواع مختلفی دارد؛ نیکوبخت هجو را از نظر اغراض، به چهار دسته‌ی شخصی، دینی، سیاسی و اجتماعی تقسیم کرده است. (رک. نیکوبخت، ۱۳۸۰: ۱۳۲-۱۴۰) از نظر مضمون، هجویات یغما شامل هجویات دینی، اجتماعی و شخصی می‌شود. مرادیه از هجویات شخصی یغما شمرده می‌شود؛ زیرا همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، به مناسبت غارت کاروانی سروده شده که چند شتر از آن شاعر و اطرافیانش نیز در میان آن‌ها بوده است. «در هجویات دینی، شاعر هجوگو، دین، مذهب یا مرام، سنت‌ها و باورهای عقیدتی شخص یا طبقه‌ای از مردم را دست‌مایه‌ی خصومت و ضربه زدن و انتقام‌جویی قرار می‌دهد.» (همان: ۱۳۴) به نظر می‌رسد این تعریف دارای اشکال است؛ زیرا در این مورد هم، پای خصومت شخصی در میان است؛ بنابراین، هجو دینی با تعریف گفته‌شده، زیرمجموعه‌ی هجو شخصی قرار می‌گیرد؛ اما منظور از هجو دینی در این جا، داشتن درد دین و هجو دینداران ریاکاری است که بود و نمود آنان در تضادی آشکار بوده است. شاید این نکته به ذهن آید که کسانی چون حافظ، عبید زاکانی و امثال آنان نیز به چنین اشخاصی پرداخته‌اند؛ اما شاید هیچ‌کس تا زمان یغما، همانند او چنین بی‌پروا، آن‌گونه ریاکاران را به باد انتقاد نگرفته باشد. حافظ و عبید به صورت پوشیده و با استفاده از ظرفیت‌های زبانی چون ایهام، طنز و امثال این موارد، به این اشخاص تاخته‌اند؛ اما هجو او از گونه‌ای دیگر است: «حمله است به وضع کهنه و فرسوده‌ی کشور و همه‌ی کسانی که مسبب یا سررشته‌دار آن هستند. یغما به حوادث یا پیشامدهایی که او را ناراحت و مشوش داشته‌اند، توجه دارد؛ ولی برای پیکار با علل فساد و ریشه‌کن کردن آن‌ها، مجهز نیست. وی که بارآمده‌ی محیط خود و پرورش یافته‌ی سنن قدیمه است، آن وسعت نظر را ندارد که به کنه امور پی برد؛ این است که بر همه خشم می‌گیرد و از همه کس بیزار می‌جوید و بانگ فریاد او به هر سوی کشور پراکنده می‌شود و به گوش دیگر نیک‌مردان و چاره‌جویان ایران می‌رسد.» (آرین‌پور، ۱۳۷۹: ۱۱۶) این دیدگاه در برخی از سروده‌های یغما صدق می‌کند اما گاه در غزلیات، شیوه‌ای دیگر دارد؛ برای مثال، در غزلی به مطلع زیر: بهار از باده در ساغر نمی‌کردم چه می‌کردم / ز ساغر گر دماغی تر نمی‌کردم چه می‌کردم (یغمای جندقی، ۱۳۶۷: ۱۶۰)

که یادآور غزلیات قلندرانه است، در بیتی چنین می‌گوید:

ز شیخ شهر جان بردم به تزویر مسلمانی / مدارا گر بر این کافر نمی‌کردم چه می‌کردم
(همان: ۱۶۰)

۳. ۲. ۱. هجو برخی از واعظان کم‌سواد و مواعظ آنان

دقت در بعضی از سروده‌های یغما، او را آگاه‌تر از زمان خود می‌شناساند؛ آن‌هم در دوره‌ای که هرچه از منبر گفته می‌شد، بدون کوچک‌ترین تحقیقی از سوی عامه‌ی مردم مقبول می‌افتاد. او در قطعه‌ای که در هجو شخصی حقیقی یا ادعایی به نام «ملاحسن نخود بریز» سروده است، توجه مردم را به برخی موعظه‌های ناسودمند عده‌ای از واعظ کم‌سواد جلب می‌کند:

دیدم که ز دیده اشک‌ریز است	در خواب شهید کربلا را
هر چشم ز گریه چشمه‌ریز است	گفتم ز غمت ای آن‌که تا حشر
چشم تو چرا ستاره‌ریز است	ما بر تو همی چکیم گوهر
یا شمر شیر در ستیز است	با ابن‌زیاد در جدال است
بر من ز احباب رستخیز است	گفتا نه نالم از اعادی
هر شام و سحر به عز و تیز است	خاصه خرکی که در تکایا
منبر منبر به جست‌وخیز است	رسوایی آل مصطفی را
چون غارتی از پی‌گریز است	پشت سر اهل بیت زارم
گاهی به مدینه گه حجیز است	گه در کوفه گهی به شام است
گه گوید فاطمه کنیز است	گه گوید عابدین غلام است
جنگ ارس است وانگریز است	در کینه‌ی ما چنان‌که گویی
چون خنجر شمر تند و تیز است...	صوت خشنش ز خنجر شوم
بر تو ز کلام بی‌تمیز است	گفتم به فدایت این ستم‌ها
این زن جلب از کدام هیز است	این روسپی از کدام پشت است
شغلش چه و نام او چه چیز است	مولود وی از کدام بوم است
ملا حسن نخود بریز است	آهی ز جگر کشید و گفت آخ

(آرین‌پور، ۱۳۷۹: ۱۲۳ و ۱۲۴)

۳. ۲. ۲. بورلسک (burlesque) یا حماسه‌ی مضحک

یغما سروده‌ای در هجو شخصی به نام «سیدقنبر» سروده که از او با نام «رستم» و «رستم‌السادات» نام می‌برد. این مثنوی که «صکوک‌الدلیل» نامیده شده، در ۵۶۳ بیت و در وزن و بحر و قالب شاهنامه سروده شده است. وی با استفاده از مجاز به علاقه‌ی تضاد،

با مقایسه‌ی او با رستم، سروده‌ی خود را به حماسه‌ی کمیک که از انواع بورلسک است، نزدیک می‌سازد.

منظور از بورلسک «سبکی فخیم است که به وجهی مسخره عرضه شود... صفت ممیز بورلسک را می‌توان ناهمسازی میان موضوع و سبک یک اثر تعریف کرد؛ به این معنا که برای بیان موضوع هجو و بی‌ارزش از سبکی والا استفاده کنند یا سبکی سست را برای به سخره گرفتن موضوعی والا به کار گیرند.» (ولک، ۱۳۷۳: ۴۰۸) به عبارت دیگر، «بورلسک انواع گوناگون تقلیدهای هجوآمیز را دربرمی‌گیرد.» (رضایی، ۱۳۸۲: ۳۸) نوعی از بورلسک، حماسه‌ی مسخره (mock heroic یا mock epic) است که «در آن، موضوعی عوامانه با انشای عالی و کلماتی فاخر که خاص حماسه است، بازگو می‌شود. هدف این نوع، به مسخره گرفتن اعمال پست و مبتذل است.» (میرصادقی، ۱۳۷۳: ۴۳) بنابراین در این شیوه «موضوعی عوامانه و فکاهی به صورتی جدی یا موضوعی جدی به صورتی تمسخرآمیز عرضه می‌شود.» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۸۷)

در واقع یغما می‌کوشد با یادآوری ستم‌های سیدقنبر و تأکید بر سید بودنش که اجتماع نقیضین است، او را از کارهای ستم‌کارانه‌اش بی‌گهانند و از ستم کردن دور گرداند؛ به همین خاطر به مقایسه‌ی او با رستم می‌پردازد:

تهمتن اگر گشت بر اشکبوس	مظفر به نیروی گرگین و توس
تو بی‌منت جمله در ملک ری	در ایوان دارای فرخنده‌پی
گرفتی کمر بند میری سترگ	در آویختی همچو آهو به گرگ
بر او تهمت چشم‌کندن زدی	به اصرار افزودی و تن زدی...
به تزویر و زرق‌انجمن ساختی	به سالوس افسانه پرداختی
رساندی به جایی سخن‌های زشت	که زاهد نگوید به رند کنشت...
تعالی الله از شوکت و شان تو	تهمتن کمین‌گرد جولان تو
یقینم شد از نسل پیغمبری	ز احفاد ضرغام اژدر دری...

(یغمای جندقی، ۱۳۶۷: ۲۴۲)

یغما در این سروده، او را شیخک ژنده‌دل و منزلش را «قلعچک» می‌خواند؛ همچنین او را به تهمت زدن به دیگران، به تزویر و زرق‌انجمن ساختن، خوردن مال اوقاف و... متهم می‌کند. البته گاه شعر او رنگ اندرزگویی هم به خود می‌گیرد که این هم یکی از نوآوری‌های یغما در هجو است. چون چنین چیزی در هجو تا زمان او سابقه نداشته است:

نمی‌گوییم از مردم آزر مکن ز روی رسول خدا شرم کن
 تو سید بیا میر معراج باش که گفتت برو مرد تاراج باش
 (همان: ۲۴۲)

گوی یغما در این هجویه، لحن و سبک حماسی فردوسی و شیوه‌ی اندرزگویانه‌ی سعدی را با هم درآمیخته است. از دیگر ویژگی‌های صکوک‌الدلیل که آن را در زمره‌ی بورلسک قرار می‌دهد، این موارد است: چنان‌که پیش‌تر هم گفته شد، این اثر با هدف و موضوع هجو سروده شده است؛ اما با حمد خدا و نعت پیامبر و سپس مدح حضرت علی و ائمه‌ی اطهار شروع می‌شود و بعد از آن با عناوینی مانند «بهشت صلحا و زهاد»، «بهشت احرار»، «سبب نظم کتاب» و «ساقی‌نامه» ادامه می‌یابد و سپس وارد بخش اصلی -که هجو است- می‌شود. این بخش نیز به دو قسمت اصلی با عنوان «برهان» و «تلبیس» تقسیم می‌شود؛ در بخش «برهان»، شاعر با بیان هفت برهان در هفت قسمت جدا از هم، با عناوین «برهان اول» و «برهان دوم» تا «برهان هفتم» به هجو و بدگویی از سید قنبر می‌پردازد. در قسمت «تلبیس» هم یغما با بیان سه تلبیس با عناوین «تلبیس اول»، «تلبیس دوم» و «تلبیس سوم»، منظومه را به پایان می‌برد. اگر صرفاً یک نگاه گذرا به عناوین این اثر داشته باشیم، آن را بیش از همه یک اثر حکمی یا عرفانی خواهیم دید؛ بی‌آنکه اصلاً ظن هجو در مورد آن داشته باشیم؛ سبک بیان فاخر این منظومه از یک سو و سرودن این شعر در بحر متقارب مثنی محذوف یعنی همان بحر و وزن شاهنامه از سوی دیگر، آن را به حماسه‌ی کمیک که از انواع بورلسک است، نزدیک می‌سازد.

۳. ۲. ۳. افتنان

افتنان یکی از شگردهای بدیعی است که در آن، شاعر دو موضوع را با هم درمی‌آمیزد؛ یعنی «در یک بیت یا در یک جمله و بیش‌تر دو موضوع مختلف از ابواب سخن جمع کنند؛ مانند: مدح و هجا، غزل و حماسه، بزم و رزم، غزل و پند، تهنیت و تعزیت و امثال آن.» (همایی، ۱۳۸۴: ۲۸۹) افتنان در شاعران دیگر پیش‌تر از یغما، بیش‌تر با موضوع تهنیت و تسلیت است. به نظر می‌رسد اولین کسی که افتنان را در هجو و مدح به کار برده، سوزنی سمرقندی است و از این نظر یغما پی‌رو اوست. اما آنچه کار یغما را از سوزنی متمایز می‌کند، به کار بردن این شگرد در مجموعه غزلیاتی به نام «سرداریه» است؛ نه فقط در یک قالب شعری جدا چنان‌که در هجویات سوزنی دیده می‌شود. یغما این اثر را «برای سرگرمی سردار ذوالفقارخان سروده و آن غزلیاتی است که بدون پیوستگی در کنار هم قرار گرفته و

۱۹۶ _____ مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) / سال ۱۰، شماره‌ی ۴، زمستان ۱۳۹۷ (پیاپی ۳۸)
همه با دشنام‌های رکیک و قبیح شروع و به مدح سردار ختم می‌شود.» (آرین‌پور، ۱۳۷۹: ۱۱۵) به علت دور از ادب بودن این بخش، از آوردن مثال معذوریم.

۴. نتیجه‌گیری

در بین شعرای هجوپرداز، یغمای جندقی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. مطالعه در آثار هجو این شاعر نشان می‌دهد که توجه یغما صرفاً به هجو مهجو معطوف نبوده است؛ بلکه نگاه ویژه‌ای هم به نوع و شیوه‌ی بیان هجو داشته که همین نگاه خاص، سبب نوآوری در این زمینه شده است. استفاده از شیوه‌های نو در هجو، باعث تمایز یغما از دیگر شاعران هجوپرداز در این نوع ادبی شده است؛ چنان‌که می‌توان گفت یکی از علل مهم جذابیت آثار هجو او، همین نوآوری و شیوه‌ی نو گفتار است. نوآوری‌های یغما در هجو به دو دسته‌ی نوآوری در فرم و مضمون تقسیم می‌شود. نوآوری در فرم، شامل کاربرد قالب تعزیه در هجو، به کاربردن واژه‌های عامیانه و استفاده‌ی زیاد از واژه‌های تابو است. استفاده از وزن بحر و لحن روایی شاهنامه در هجو که به نام بورلسک خوانده شده است، افتنان و هجو برخی از واعظان کم‌سواد و مواعظ آنان هم جزو نوآوری‌های یغما از لحاظ مضمونی است.

منابع

- آرین‌پور، یحیی. (۱۳۷۹). *از صبا تا نیما، تاریخ صدوپنجاه سال ادب فارسی*. ج ۱، تهران: زوار.
- ابراهیمی‌پور نبادان، طیبه. (۱۳۸۹). *بررسی و تحلیل اشعار یغمای جندقی*. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد یزد.
- احمدی، بابک. (۱۳۸۰). *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز.
- اسماعیل‌زاده، ج. (۱۳۵۴). «ویژگی‌های هنروری در شعر یغمای جندقی». *مجله‌ی یغما*، سال ۲۸، شماره‌ی ۴، صص ۲۳۹-۲۴۶.
- الحاوی، ایلیداد. (بی‌تا). *فن الهجاء و تطوره عند العرب*. بیروت: دارالتقافه.
- امین‌پور، قیصر. (۱۳۸۶). *سنت و نوآوری در شعر معاصر*. تهران: علمی و فرهنگی.
- آل داود، سیدعلی. (۱۳۸۰). «نامه‌ای در دفاع از یغما». *نشر دانش*، سال ۱۸، شماره‌ی ۱، ص ۹۲.
- _____ (۱۳۹۵). *کتاب‌شناسی یغمای جندقی*. تهران: خانه کتاب.

- _____ (۱۳۷۹). «مرثیه‌سرایایی و نوحه‌خوانی در دوره‌ی قاجار». نامه‌ی پارسی، سال ۵، شماره ۱، صص ۱۲۷-۱۵۸.
- _____ (۱۳۹۱). «احمدآگویی در ادبیات فارسی». مجموعه مقالات خرد بر سر جان (نامگانه‌ی احمد رجایی بخارایی)، به کوشش محمدجعفر یاحقی و محمدرضا راشد محصل و سلمان ساکت، تهران: سخن، صص ۵۲۳-۵۳۶.
- بشیر، حسن. (۱۳۹۰). تعزیه. تهران: دانشگاه امام صادق.
- بهره‌مند، زهرا. (۱۳۸۹). «آیرونی و تفاوت آن با طنز و صنایع بلاغی مشابه». فصل‌نامه زبان و ادب فارسی، شماره‌ی ۴۵، صص ۹-۳۶.
- پادشاه (متخلص به شاد)، محمد. (۱۳۵۰). فرهنگ آندراج. زیر نظر محمد دبیرسیاقی، تهران: جام.
- پارسا، سیداحمد. (۱۳۸۵). «سبک‌شناسی هجویات خاقانی». مجله‌ی علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز، دوره ۲۵، پیاپی ۴۸، شماره ۳، صص ۵۷-۶۷.
- _____ و مرادی، فرشاد. (۱۳۸۶). «سبک‌شناسی هجویات متنبی». مجله‌ی الجمعیه الایرانیه للغه العربیه و آداب‌ها، دوره ۳، شماره‌ی ۷، صص ۱۵۹-۱۷۵.
- _____ (۱۳۹۵). «اصلی‌ترین ویژگی‌های سبکی هجویات سوزنی سمرقندی». آینه‌ی میراث، دوره‌ی ۱۴، شماره‌ی ۵۸، صص ۱۷۳-۱۹۱.
- حسین محمد، محمد. (۱۹۷۰). الهجاء و الهجاوون فی الجاهلیه. بیروت: دارالنهضة.
- خرندزی زیدری نسوی، شهاب‌الدین. (۱۳۴۳). نقشه‌المصدر. تصحیح امیرحسین یزدگردی، تهران: مرکز.
- داد، سیما. (۱۳۷۸). فرهنگ اصطلاحات ادبی واژه‌نامه، مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و اروپایی. تهران: مروارید.
- رستگار فسایی، منصور. (۱۳۹۰). انواع نثر فارسی. تهران: سمت.
- رضایی، عربعلی. (۱۳۸۲). واژگان توصیفی ادبیات انگلیسی-فارسی. تهران: فرهنگ معاصر.
- سجادی، ضیاءالدین. (۱۳۴۵). «سخنی چند درباره‌ی یغمای جندقی». سخن، سال ۱۶، شماره‌ی ۵، صص: ۴۶۹-۴۷۷.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۸). تازیانه‌های سلوک. تهران: آگه.
- _____ (۱۳۸۴). مفلس‌کیمیافروش؛ نقد و تحلیل شعر انوری. تهران: سخن.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۹). انواع ادبی. تهران: میترا.

۱۹۸ ————— مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) / سال ۱۰، شماره‌ی ۴، زمستان ۱۳۹۷ (پیاپی ۳۸)

شهیدی، عنایت‌الله. (۱۳۸۰). پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی. تهران: فرهنگ و کمیسیون ملی یونسکو.

ضیف، شوقی. (۱۳۸۱). تاریخ ادبی عرب (عصر جاهلی). ترجمه‌ی علیرضا ذکاوتی فراگوزلو، تهران: امیرکبیر.

طاووسی، محمود؛ عزیزی، محمود؛ لزگی، حبیب‌اله و ناصر بخت، محمدحسین. (۱۳۸۶). «شعر کهن پارسی در مجالس تعزیه». مجله‌ی علمی پژوهشی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، دوره‌ی ۲، شماره‌ی ۴۹.

عسگری، یحیی. (۱۳۹۰). «بیان در دیوان یغمای جندقی». پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی تهران.

غریبه، لیلا. (۱۳۸۹). «نقد اخلاقی شعر یغمای جندقی». پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد رشته‌ی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی تبریز.

الفاخوری، حنا. (۱۳۸۳). تاریخ الادب العربی. تهران: توس.

فیروزآبادی، مجدالدین. (بی‌تا). قاموس المحيط. بی‌جا.

کاسب، عزیزالله. (۱۳۶۶). چشم‌انداز تاریخی هجو؛ زمینه‌های طنز و هجا در شعر فارسی. تهران: تابش.

میرصادقی، جمال و میرصادقی، میمنت. (۱۳۸۸). واژه‌نامه‌ی هنر داستان‌نویسی فرهنگ تفصیلی اصطلاحات داستانی. تهران: مهناز.

میرصادقی، میمنت (ذوالقدر). (۱۳۷۳). واژه‌نامه هنر شاعری؛ فرهنگ تفصیلی اصطلاحات فن شعر و سبک‌ها و مکتب‌های آن. تهران: کتاب مهناز.

نیکوبخت، ناصر. (۱۳۸۰). نقد و بررسی شعر هجوی از آغاز تا عصر عبید. تهران: دانشگاه تهران.

ولک، رنه. (۱۳۷۳). تاریخ نقد جدید. ج ۱، ترجمه‌ی سعید ارباب شیرانی، تهران: نیلوفر. همایونی، صادق. (۱۳۸۰). تعزیه در ایران. شیراز: نوید شیراز.

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۸۴). فنون بلاغت و صناعات ادبی. تهران: نشرهما.

یزدان‌بخش، سیداحمد. (۱۳۴۴). «یغمای آثار یغما». مجله‌ی یغما، سال ۱۸، شماره‌ی ۷، صص ۳۸۹-۳۹۲.

یغمای جندقی. (۱۳۶۷). مجموعه آثار یغمای جندقی. ج ۱، به کوشش سیدعلی آل داوود، تهران: توس.